

A INICIAÇÃO NA ARTE DE AYRSON HERÁCLITO: ENTRE O RITO E A COSMOPERCEPÇÃO

Rafaela Maria Martins da Silva

Resumo: As obras de Ayrson Heráclito convidam a um rito de passagem que explora a arte como campo sensível de cura e transformação. Ao utilizar conhecimentos afro-religiosos pré-coloniais, conduz rituais com objetos de encanto, transe poéticos e cosmopercepção. Discute-se os processos que viabilizam essa experiência ao entender Heráclito, artista-sacerdote, como inflexão na história que muito leu e expôs objetos afro-religiosos sob as lentes do exotismo, fetichização e descontextualização museológica.

Palavras-chave: Ayrson Heráclito. Cosmopercepção. Transe poético. Arte ritualística. Artista-sacerdote.

THE INITIATION IN THE ART OF AYRSON HERÁCLITO: BETWEEN RITUAL AND COSMOPERCEPTION

Abstract: Drawing on pre-colonial African knowledge and conducting rituals through enchanted objects, poetic trances, and cosmoperception, Ayrson Heráclito's works invite us to a rite of passage that explores art as a sensitive space of healing and transformation. We address what enables this experience by considering Heráclito, as an artist-priest, a turning point in a history that, for too long, has decontextualized and exhibited afro-religious objects under the lenses of exoticism and fetishism.

Keywords: Ayrson Heráclito. Cosmoperception. Poetic trance. Ritualistic art. Artist-priest.

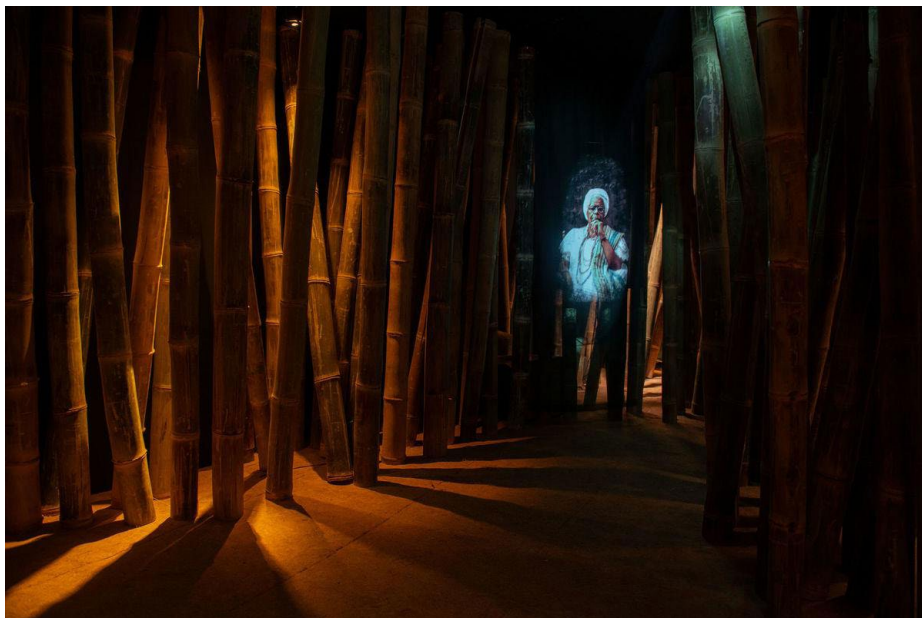


Figura 1. Ayrson Heráclito; Tiganá Santana. *Floresta dos infinitos*, 2023. Instalação na 35ª Bienal de São Paulo: *Coreografias do impossível*. Fotografia: Levi Fanan. Fonte: Bienal de São Paulo, 2023.

Na instalação *Floresta dos infinitos* (Figura 1) do artista Ayrson Heráclito, apresentada na 35ª Bienal de São Paulo (2023), os visitantes percorrem uma densa vegetação formada por 450 hastes de bambu, onde cada elemento foi pensado para despertar memórias ancestrais e estimular os sentidos. O trajeto se organiza em zonas de aparição, em que se projetam imagens de caboclos e orixás, acompanhadas por paisagens sonoras criadas em colaboração com o músico baiano Tiganá Santana, coautor da obra apresentada na Bienal. A imersão nesse ambiente, aliada às imagens de divindades afro-indígenas e à composição acústica, tem como propósito estabelecer uma conexão profunda com as tradições ancestrais. Esse assalto aos sentidos, se não elimina, ao menos suspende, durante o período de travessia, tentativas de descrença por parte dos mais céticos e ateus. Ainda que não os converta, instaura a dúvida ou os conduz a um estado de balbucio se questionados: você percebe isso?

Quando Caetano Veloso questiona Jorge Amado sobre a dimensão religiosa do Candomblé em sua vida, para além de seu interesse



cultural, social e político, o escritor responde, numa mistura de resignação e clareza: “Não sei se feliz ou infelizmente, ao contrário de Caymmi, não acredito em nada. Sou ateu materialista e não acredito em absolutamente nada sobrenatural. No entanto, vou dizer uma coisa: vi muitos milagres no Candomblé”. Dessas falas, ecoam na canção *Milagres do povo*, os versos: “Quem é ateu e viu milagres como eu, sabe que os deuses sem Deus, não cessam de brotar”¹.

Tal como Jorge Amado, que mesmo sob o olhar materialista reconheceu as forças sensíveis e inexplicáveis que presenciou, é possível dizer que quem adentrou a instalação *Floresta dos infinitos*, de Ayrson Heráclito e Tiganá Santana, não saiu ileso dessa passagem. Com confiança na experiência sensorial humana e na reconhecida inclinação do brasileiro à fé, não é difícil afirmar que, naquele espaço, aqueles que adentraram a instalação *Floresta dos infinitos*, não duvidaram que *algo*, além da ordem lógica, aconteceu.

Em muitas das experiências provocadas pelas obras de Ayrson Heráclito, o público manifesta sensações de transformação que escapam ao crivo da razão. De acordo com o artista, é recorrente que pessoas lhe confessem não saber nomear o que sentiram, como se tivessem participado de um rito ou vivenciado uma espécie de ativação litúrgica. Muitas vezes, segundo Heráclito, aqueles que adentram suas obras relatam, de forma comovida e sem conseguir explicar racionalmente, que não sabem exatamente o que aconteceu, mas que algo aconteceu:

Várias pessoas, como eu já ouvi, quando entram no meu trabalho, dizem: “Olha, eu não sei o que aconteceu, mas aconteceu. Eu fui iniciado em alguma coisa”. Então, por isso, eu falo que meu trabalho não cumpre uma função didática, e sim iniciática, que é você se transformar, mesmo sem ter uma noção racional de tudo que aconteceu, porque diversas percepções suas foram acessadas (Heráclito, 2024, n. p.).

Entre o desconhecimento do que ocorreu e a convicção de que algo efetivamente aconteceu, habita uma experiência estética que se

¹ Essa história é relatada por Caetano Veloso em uma entrevista ao jornal *El País* (2020).

confunde com a experiência do sagrado. Não é necessário nomear para saber que algo se passou. Ainda que a linguagem falhe, o corpo testemunha. Trata-se de um estado liminar, onde o sensível precede o sentido, e onde a arte apresenta, ou melhor, faz presentificar, forças que escapam à lógica discursiva.

Nos últimos quatro anos, Ayrson Heráclito participou de exposições, tanto coletivas como individuais, em locais como O Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand (MASP), Pinacoteca de São Paulo e Museu de Arte do Rio (MAR-RJ). Nesse período, muito se escreveu e hipostasiou-se acerca de suas obras, embora o próprio artista tenha suas ressalvas quanto a essas teorizações². Mas o que se pode dizer é que, assim como um certo ateu viu milagres no Candomblé, aqueles que, as obras do artista baiano evocam múltiplas dimensões de crença em seus observadores. Isso não é uma coincidência: Heráclito, enquanto artista-sacerdote, intenciona isso³.

No Candomblé, considera-se sacerdote apenas aqueles que são iniciados e incorporam os orixás, conhecidos como babalorixás e ialorixás⁴. No entanto, na arte, esse termo é atribuído a artistas que não apenas concebem o ritual e criam seus elementos, mas também atuam como oficiante do culto, conduzindo a experiência estética. Esses artistas, que podem ser Ogãs, Ojés⁵ ou ocupar outros cargos dentro dos terreiros e demais organizações religiosas, assumem a mesma responsabilidade ritualística e espiritual que os sacerdotes. Heráclito, que ocupa a posição

2 Em uma conversa realizada em Salvador em 2024, Ayrson Heráclito manifestou sua oposição ao uso de determinados autores para a interpretação de suas obras, argumentando que estes carecem de subsídios para compreender uma arte enraizada em saberes pré-coloniais. Ainda assim, permito-me aqui a tentativa de elaborar hipóteses que me pareceram pertinentes ao entrar em contato com suas criações.

3 Segundo Heráclito (2024), começou-se a usar esse termo para definir a produção do Mestre Didi e de Hélio de Oliveira, sendo eles os primeiros artistas a serem considerados sacerdotes.

4 O termo *babá* significa *pai* em iorubá, referindo-se aos pais de santo, enquanto *iyá* significa *mãe*, referindo-se às mães de santo ou mães de terreiro.

5 No Candomblé, o *Ogã* é um sacerdote masculino que desempenha funções específicas, como tocar os instrumentos percussivos responsáveis pelos toques que invocam os orixás. Os *Ojés*, que também ocupam um cargo de exclusividade masculina, são sacerdotes zeladores dos eguns (espíritos dos mortos) e lidam diretamente com essas entidades, além de proteger aqueles que entram em contato com elas.



de Ogã no Candomblé da nação Jeje Mahi, utiliza-se de um conjunto de entendimentos afro-brasileiros e africanos pré-coloniais para criar suas obras, sendo conduzido pelo que ele denomina de *transe poético*, isto é, os estados alterados de consciência que representam “uma condição de percepção ampliada, que expande os sentidos e tangencia proposições artísticas e performativas, alcançando um estado de quase incorporação” (Heráclito, 2024, n. p.).

O uso desses termos, no processo artístico de Heráclito, remete a questões sobre a função de suas obras, uma vez que incorporam saberes originários de uma cultura que, embora muito recentemente venha se tornando mais conhecida e respeitada, no Brasil predominantemente cristão, é frequentemente alvo de racismo religioso, que, em muitos casos, culminam em atos extremos, como as recorrentes destruições de terreiros de Candomblé e Umbanda. Durante uma entrevista, realizada em Salvador no final de 2024, quando questionado se sua arte poderia ser considerada didática, dada sua capacidade de dialogar com públicos de diferentes crenças a respeito do Candomblé, ele prontamente corrige: “Não é didática, é iniciática!” (Heráclito, 2024, n. p.), e complementa:

Ao visitar uma exposição minha, o público não é convidado a entender meus processos de forma didática, mas de forma iniciática. Convido o público a ser iniciado no universo, que é o meu, que dialoga com toda uma tradição afro-brasileira e africana pré-colonial. A minha obra não ensina, ela inicia. O contexto de iniciação está muito mais próximo de um conceito de *ẸKỌ*, de entendimento do mundo mais completo, que privilegia não só a racionalidade, a visualidade, mas todas as dimensões perceptivas, inclusive outras, aquelas que vão além dos cinco sentidos clássicos (Heráclito, 2024, n. p.).

A iniciação no Candomblé, conhecida como feitura de santo, é um rito de passagem marcado por uma morte simbólica, que transforma o iniciado em um instrumento do orixá. Sendo o rito de maior importância na trajetória de um candomblecista, a iniciação, que preserva um nível máximo de segredo ritualístico, trata-se de um processo longo e profundo de renascimento, no qual são vivenciados rituais comple-

xos, períodos de isolamento, silêncio absoluto, oferendas de alimentos, sacrifícios de animais, entre outros ofícios. Valendo-se dessa prática, a experiência de suas obras não seguem um formato didático, elas se apresentam como um verdadeiro rito de passagem, um processo iniciático que desperta reflexões íntimas e universais. Para que isso aconteça, não se considera apenas a visualidade ou racionalidade; os sentidos – visão, audição, tato e olfato – são estimulados sem hierarquia, criando um espaço de *cosmopercepção*:

Meu conceito de arte é um conceito que passa pelo conceito de Òye, em iorubá quer dizer entendimento. O Òye vem substituir a ideia de conhecimento ocidental, que privilegia duas grandes percepções: a percepção auditiva e a percepção visual [...] Não é um sistema de educação, é um sistema de formação das pessoas, que passam privilegiando todas as percepções, não só a percepção visual e auditiva. Então, não é só a racionalidade que faz você conhecer o mundo. Meu exercício é muito mudar esses valores. Você conhece, você entende o mundo de uma forma plena através de todos os seus sentidos, inclusive, estados de consciência alterados, como o próprio transe. [...] A ideia de cosmopercepção é muito importante para compreender o meu trabalho. Meu trabalho não é apenas visual ou conceitual, ele pretende chegar às pessoas através de todos os sentidos (Heráclito, 2024, n. p.).

Para que a função iniciática de suas obras se cumpra, o artista lança mão de diversos instrumentos e procedimentos alinhados aos conceitos e simbologias do Candomblé. Para Heráclito, "a iniciação estética afro-brasileira é uma possibilidade de pensar a arte a partir de uma perspectiva afrocentrada", sendo necessário, segundo o autor, "conceitos e formas distintas de reconhecimento para entrar nesse universo" (Heráclito, 2025, n. p.). Nesse contexto, o estalo criativo passa a ser denominado pelo artista como *transe poético*, conforme já mencionado, enquanto as práticas artísticas assumem denominações próprias: os objetos deixam de ser objetos comuns e flertam com a ideia de objetos encantados, dotados de uma magia interna que vai além da estética, estabelecendo uma relação capaz de propiciar trans-



formações. Ayrson Heráclito os denomina *arte-amuleto*⁶. O amuleto é algo que, ao ser possuído ou evocado, oferece proteção e amplifica um poder interno, conectando o indivíduo com energias externas, tornando-o mais forte e potencializado.

O *oríkì-visual*, ideia formulada por Heráclito a partir do poder encantatório da poesia, exemplifica o conceito de *arte-amuleto*. No Candomblé, *oríkì*, uma palavra de origem iorubá formada pela combinação de *ori* (cabeça/cabeça interior) e *ki* (saudar/louvar), são expressões que transitam entre poesia, prece e música, valorizados por seu poder mágico e espiritual nas práticas de culto afro-religiosas, tanto na África quanto na diáspora brasileira. Mais do que simples louvações, os *oríkìs* funcionam como um método evocatório, que expande o nome do indivíduo ou objeto no mundo espiritual por meio da fala⁷.

Assim, o *oríkì-visual* se configura como um elemento que emana forças próprias, não pelo som da palavra, mas por sua visualidade, evocando atmosferas por meio de uma linguagem simbólica e imagética. Sua potência reside na construção sensorial das imagens, que operam como portais poéticos de experiência. Trata-se, portanto, de uma prática estética e espiritual, compreendida pelo artista como uma potente tecnologia de cuidado e cura.

A videoinstalação *As mãos do Epô* (Figura 2) apresenta movimentos e sinais ritualísticos associados a nove orixás com mãos banhadas

6 Na entrevista realizada em 2024, Heráclito compartilhou conceitos e informações sobre suas obras e práticas artísticas, as quais serão brevemente publicadas. Dessa forma, os termos apresentados ao longo deste estudo poderão ser encontrados em sua própria escrita, com maior profundidade. No entanto, até o momento da submissão deste artigo, tais publicações ainda não haviam sido divulgadas.

7 Os *oríkìs* fazem parte do campo que Adinelson Farias de Souza Filho, em seu estudo *Oríkì: memória e identidade na Literatura-Terreiro Yorubana* (2022), descreve a partir da noção de *literatura-terreiro*, conceito desenvolvido por Henrique Freitas em *O arco e arkhé: ensaios sobre literatura e cultura* (2016). Trata-se de uma expressão cultural e espiritual que articula dimensões literárias, filosóficas, estéticas, éticas e históricas no contexto das comunidades religiosas afro-baianas. Segundo a análise de Souza Filho, cada tipo de *oríkì* possui direção e função específicas: são composições dirigidas a indivíduos, coletividades, eventos, objetos ou entidades espirituais, provocando efeitos distintos conforme a ocasião e o interlocutor. Entre eles, destacam-se os *oríkì* dedicados aos orixás, como os de Exú (*Òdàrà, Elégbara, Lâàroye*), Yemanjá (*Àwòyó*) e Oyá (*Ìyámésàn*), usados para invocar, louvar ou honrar essas divindades. Há ainda formas de *oríkìs* que se caracterizam pela extensão e pela riqueza poética, tradicionalmente proferidas por sacerdotes e iniciados.

em dendê. Pode-se entender que a obra constitui-se como um *oríkì-vi-sual* pela sua qualidade de encanto, conquistada a partir de três pontos: o conjunto de telas em grande dimensão, que coloca o corpo humano numa escala menor diante da obra, o que pode intensificar a ideia de pequenez diante do sagrado; a iluminação âmbar gerada pela projeção do óleo de palma, que diferencia o espaço dos demais pontos da sala e cria um cenário etéreo; e a dança hipnótica das mãos, que prende atenção na identificação dos sinais que saúdam ou evocam orixás. Na combinação dessas três características, talvez, possamos nos perguntar, em que momento dos minutos de apresentação, o espectador deixa de ser um observador e passa a ser um iniciado nesse transe poético.



Figura 2. Ayrson Heráclito. *As mãos do Epô*, 2007-2021. Videoinstalação. Vídeo, 9 canais, Full HD, cor, som; loop, 2' 31". Fonte: Prêmio Pipa, 2016.

A cura também pode ser mediada pelo *ebó*-arte. *Ebó*, em iorubá, significa oferta, constitui-se como um método de conexão entre o mundo visível e o invisível, destinado a limpar, equilibrar, abrir caminhos, pedir proteção ou simplesmente agradar aos orixás e entidades espirituais. Para isso, são utilizados elementos como alimentos, bebidas,



folhas, objetos simbólicos, velas e, em algumas cerimônias, o sacrifício de animais, conforme o tipo de ritual e a entidade a quem se dirige. Partindo dessa premissa, o *ebó-arte* concebe a arte como um transe poético, uma experiência artística que se inscreve em uma dimensão ritualística e espiritual. Esse entendimento, segundo Heráclito, fundamenta-se em uma matriz antissistêmica, multidimensional, pluritemporal e diversa, que resgata epistemologias ancestrais pré-colônias.



Figuras 3 e 4. Ayron Heráclito. *Bori – oferta à cabeça*, 2008–2022 [à esquerda]. Doze performers trajando indumentária branca, seis músicos sacros do Candomblé, instrumentos musicais diversos; quatro microfones; alimentos sagrados diversos, três bancos, doze esteiras, doze almofadas brancas pequenas, vinte e cinco cestos de palha de dimensões variáveis. Ayron Heráclito. *Oxóssi da série Bori (oferta à cabeça)*, 2008–2011 [à direita]. Fotografia, 100 × 100 cm. Coleção do MAR – Museu de Arte do Rio. Fonte: Campos; Maia; Moreira, 2022.

A performance ritualística intitulada *Bori* (Figura 3), rito de alimentar a cabeça (*ori*), inspira-se em um ritual homônimo realizado nos terreiros de Candomblé e se configura como um *ebó-arte*. A ação performática consiste em oferecer alimentos às cabeças de doze performers, sendo essas representações vocativas e iconográficas dos doze principais orixás do Candomblé. Ao longo de duas horas e trinta minutos de performance, ao som de atabaques e cânticos cerimoniais, as cabeças são adornadas pelo artista-sacerdote com comidas votivas associadas ao paladar de cada orixá:

Xangô, orixá da justiça e senhor do raio, come quiabo, assim como Oiá, sua mulher, senhora do trovão e dos ventos, come acarâ; Ogun, senhor do ferro e da tecnologia, come inhame;

Oxóssi, Deus da caça e da provisão de alimentos, come milho (Campos; Maia; Moreira, 2022, p. 91).

Apresença conspícua de oferendas na performance *Bori*, remete a uma característica das religiões de matriz africana na Bahia, conhecida como dispêndio ritual. Segundo Marcelo Campos, curador da exposição *Yorùbáiano*, realizada em 2022 na Pinacoteca de São Paulo, quando se oferece comida às entidades, esse dispêndio se torna evidente, seja pelo sacrifício de animais preparados conforme receitas rituais, seja pela oferta das chamadas comidas secas.

A comida dita “seca”, no Candomblé nagô, feita com elementos oriundos do solo, como grãos, raízes e folhas, é complementar daquela oriunda da imolação, mas ambas agradam a um gosto, não se podendo ofertar o amalá de quiabos a Oxóssi ou o axoxô de milho e coco a Xangô (Campos; Maia; Moreira, 2022, p. 91).

Segundo Heráclito (2024, n. p.), todo seu processo de produção artística é contornado pelo devir ritual, que presentifica e evoca práticas rituais, dinamizadas quando evocadas na experiência da recepção e do contato. A arte ritual não é algo passivo ou finalizado, é um processo artístico contínuo e dinâmico, na qual o ritual não é apenas representado, mas constantemente reatualizado enquanto for evocado e experienciado pelo público.

No entanto, embora todos os conceitos apresentados dialoguem com práticas do Candomblé, eles são específicos à abordagem artística de Heráclito e não visam estabelecer um método orientado por princípios afro-centrados. Tampouco sua obra busca ser didática, uma vez que o sagrado no Candomblé é resguardado pelo segredo e pelas interdições impostas pelas comunidades de terreiro. Essas interdições, sintetizadas na expressão *da porteira pra dentro, da porteira pra fora*, preservam os territórios litúrgicos e os saberes, restringindo-os exclusivamente aos iniciados e impondo limites às informações que podem ser compartilhadas.

Assim, este estudo não poderá compreender a iniciação proposta por Heráclito como uma iniciação ao Candomblé, mas tampouco pode ignorar o caráter transcendente presente nas obras. Se não estamos diante de uma iniciação que mimetiza estados religiosos, como justificar o *algo*



aconteceu que as obras podem despertar no público? Como explicar a experiência de arrebatamento, na qual o indivíduo é tomado por obras que o levam para além de si e rompem com a lógica da consciência comum? E, sobretudo, como compreender essa iniciação diante de objetos que, em si mesmos, não evocam diretamente entidades do Candomblé?

Propomos uma hipótese.

1. A COSMOPERCEÇÃO COMO INSTAURAÇÃO DO SENSÍVEL

O poeta Fernando Pessoa via sua própria existência como um erro metafísico, numa condição de estranhamento e desencontro com a realidade externa. Fechado em si mesmo, ele não apenas habita sua própria interioridade, como também se mantém fora do mundo. Esse paradigma ressoa em sua escrita, especialmente na afirmação: "Entre mim e a vida há um vidro ténue. Por mais nitidamente que eu veja e compreenda a vida, eu não lhe posso tocar" (Pessoa, 1999, p. 110). Aqui, ele coloca o problema da impossibilidade de experimentar a realidade do mundo, ainda que a perceba. No entanto, em um momento de exceção, durante uma caminhada, ao parar sobre uma ponte, Pessoa subitamente acessa seu modo de existir: ele sente, por um instante, que realmente existe no mundo, como se, enfim, tivesse uma alma, para logo em seguida, voltar a encerrar-se em si.

Esse episódio, analisado por David Lapoujade em *As existências mínimas* (2017), exemplifica um instante de existência que não se dá por um processo racional, como em Descartes (*penso, logo existo*), mas sim por meio de uma sensação — um sentir-se existindo⁸. O momento da conflagração, em que Fernando Pessoa se reconhece como parte da realidade e atinge seu cume existencial, pode ser compreendido à luz do conceito de *evento* proposto por Étienne Souriau em *Diferentes modos de existência* (2020), obra que serve de fundamento para o estudo de Lapoujade.

Comparável ao fenômeno, o evento é "um absoluto da experiência, indubitável e *sui generis*, com o qual poderíamos construir todo um

⁸ No livro *As existências mínimas* (2017, p. 9) de David Lapoujade, Fernando Pessoa é descrito como uma mônada desmedida, em referência ao sistema de Leibniz, no qual as mônadas são entidades fechadas em si mesmas, sem portas ou janelas para o mundo exterior.

universo, e que sustentaria (como o fenômeno sustenta a ôntica) um reino de transições e conexões do sináptico" (Souriau, 2020, p. 102). Dessa forma, o evento está intrinsecamente ligado à eficácia do fato e às redes de significação que dele emergem, ou seja, à realidade que instaura e as transformações que opera no real por meio de uma teia de conexões dinâmicas, como sinapses em um sistema vivo.

Souriau apresenta diferentes exemplos para ilustrar o conceito de evento: um copo que se quebra, onde o fato material é a fragmentação do vidro, mas o evento é a consciência de sua fragilidade, que transforma a relação entre o sujeito e o copo; ou o naufrágio de um barco, que provoca uma brusca mudança no plano de existência do nadador ao se ver subitamente em risco de afogamento.

O evento é, portanto, uma revelação que causa uma mudança no ponto de vista, desencadeada por uma experiência que faz um sujeito enxergar o mesmo fato, o mesmo ôntico, o mesmo matérico, de uma maneira diferente. Trata-se de um instante prerrogativo e instaurativo, no qual basta um segundo para que tudo seja percebido de outro modo e novas realidades se inaugurem, tal como o *algo mais* de realidade experimentado por Pessoa durante seu passeio, ou a súbita consciência de que um copo pode cortar, ou a percepção de que, mesmo sabendo nadar, o mar continua sendo ameaçador⁹.

Distentio animi, conceito de Santo Agostinho, apresentado em sua obra *Confissões* (Livro XI) escrita no século IV, refere-se à experiência da dilatação da alma no tempo, tema ao qual Lapoujade (2017) dedica um capítulo inteiro. Neste texto, ele nos diz que o evento, como momento fulgurante de realidade, é capaz de criar uma alma no psiquismo e produzir uma distensão, constitutiva da própria alma. Essa distensão se manifesta como uma distância entre a base do psiquismo, os estados habituais da mente, e os cimos, momentos de percepção mais elevada. Isso sugere que o ser humano transita entre a rotina psíquica comum e experiências sublimes, como vislumbres do sagrado ou estados de

⁹ Segundo Souriau (2020), a noção de evento pode, por vezes, ser confundida com a noção de fenômeno. No entanto, tratam-se de conceitos essencialmente distintos. O evento é um fato que sustenta um reino de transições e conexões sinápticas. O fenômeno, por sua vez, inscreve-se na dimensão ôntica, que aparece e se manifesta.



iluminação. É justamente nesse deslocamento, onde a perspectiva habitual é alterada, que se cria uma alma momentânea no psiquismo. Analisemos como esse caminho pode ser entendido nas obras de Heráclito.

Partimos do entendimento de que as obras criam um campo sensível de significações e simbolismos, atravessados por uma experiência de transcendência por meio da ambientação e do uso de elementos que remetem ao Candomblé. Ayrson Heráclito busca proporcionar uma experiência iniciática, com o objetivo de provocar *algo* no espectador, seja uma experiência de cura ou transformação. Para isso, ele dá grande ênfase à *cosmopercepção* em sua pesquisa artística. O conceito refere-se à maneira como percebemos e nos relacionamos com o mundo em sua totalidade. Isto é, ao contrário de uma simples percepção sensorial ou cognitiva, a *cosmopercepção* envolve uma experiência sensorial expandida. Nesse campo perceptivo, não há um ponto de vista único e dominante. Em vez disso, emerge uma percepção plural, cognitiva e racional, na qual o mundo se revela em sua multiplicidade.

Pela *cosmopercepção* abrem-se os sentidos para determinados acontecimentos, os quais, por sua vez, geram rupturas no cotidiano, inaugurando realidades ao nosso redor. Pode parecer uma ação banal, mas, conforme lembra Lapoujade (2017, p. 45), quando a obra *Pássaro no espaço*, de Constantin Brancusi, desembarcou no porto de Nova York em 1926, foi examinada pelo inspetor da alfândega com olhos pragmáticos, que viam apenas um objeto metálico, desprovido do estatuto artístico que lhe garantiria isenção de taxas. Assim, o funcionário decidiu classificá-la como um item manufaturado comum. Esse inspetor é como nós que, diante da massividade de acontecimentos do contemporâneo, tornamo-nos quase incapazes de perceber certas sensibilidades e, para Heráclito, os povos ocidentais em particular, perderam a capacidade de acessar aquilo que não pode ser dito, ouvido ou que pertence a uma ordem distinta da racionalidade.

É preciso considerar que, neste contexto específico, em que as obras de arte buscam a cura, a transformação e uma experiência singular de iniciação, torna-se essencial instaurar um campo sensorial ampliado para possibilitar um alcance transcendente da arte. Nesse ritual, é o sensível que transforma a apreciação artística em um evento, capaz de instaurar um universo próprio, onde acredita-se que os objetos de

arte carregam, de fato, um encanto e a cura. Esse processo impacta as sinapses, conduzindo o público a um movimento de elevação espiritual ou, como propõe Lapoujade (2017), a um acréscimo ou envergadura da alma, impulsionado pela aparição de novas dimensões no psiquismo.

A partir dessa experiência de deslocamento da realidade ordinária para um estado ampliado de percepção, o que se dissolve nesse ato não é a ideia de arte, mas a noção de uma arte comum. O público já não se relaciona apenas com as obras de arte como objetos isolados, mas com experiências estéticas que evocam um sentimento de transcendência. Estar diante dessas obras, envoltas em sua própria liturgia, é vivenciar uma distensão da alma, um processo que gera um *alongamento* entre diferentes estados do psiquismo. Entre o ato de olhar a obra (base do psiquismo) e percebê-la como evento (cimos) está a *cosmopercepção* e, por fim, a iniciação: antes não via, agora vê; antes não acreditava, agora crê.

2. A ARTE COMO INICIAÇÃO: A SENSIBILIDADE DO SAGRADO SEM DEUS

Das formas mais conhecidas do sagrado brasileiro, o Candomblé, desde seu comércio até sua prática, seus símbolos, aromas e sonoridades despertam a atenção do visitante, muitas vezes com olhares moldados ao exotismo e carregados de curiosidade e interpretações superficiais. As obras de Heráclito, inclusive, não estão livres desses olhares, mesmo com o artista demarcando firmemente que seu campo de pesquisa é um local de confluência entre terreiros e quilombos, ambos tidos como espaço de resistência e de criação de uma sociedade que não se baseia nos moldes ocidentais. Sabemos também que, mesmo que o artista-sacerdote extraia seus conceitos e metáforas desse conjunto de saberes e práticas pré-coloniais dos povos africanos, eles não alimentam aqueles que buscam um certo olhar *pierre-vergeriano*¹⁰. Não se trata de uma

10 A recepção da obra de Pierre Verger, especialmente na Bahia, é marcada por uma ambiguidade que exige atenção crítica e contextualização histórica. Embora amplamente reconhecido por sua dedicação às culturas afro-atlânticas e por seu extenso trabalho fotográfico e etnográfico, Verger também é alvo de questionamentos importantes por parte de integrantes de comunidades de terreiro, que problematizam o modo como seu olhar se inscreve em dinâmicas de poder historicamente assimétricas. Aqui, esse olhar colocado como *olhar pierre-vergeriano*, é compreendido não como



iniciação religiosa, mas de uma transformação que ocorre no modo de ver e perceber, de olhar e ser afetado.

Os trabalhos de Heráclito, segundo ele, pretendem chegar às pessoas através de uma educação totalizante, baseando-se no conceito de *ẸKỌ*, que em iorubá, consiste em uma educação imersiva, baseada em um processo de adquirir entendimentos por todos os sentidos perceptíveis do ser, isto é, em que não restringe a uma percepção apenas racional, como envolve também o sensorial e, além disso, pressupõe a integração plena dos sentidos, sem que haja hierarquias ou escolhas entre um e outro. Nesse processo, somam-se o devir ritual, que atualiza e convoca práticas rituais na arte, e o transe poético, que evoca estados alterados da psique. Essas ações, como analisado, resultam no que ele denomina de *cosmopercepção*.

Para Heráclito, a arte afro-brasileira "é uma expressão de energia vital, é o próprio axé em movimento" (Heráclito, 2025, n. p.), e é justamente essa energia que se intenciona na materialidade de suas obras. Enquanto em *Bori* (Figura 3) a ação performática se ancora em um rito no qual o artista submete o próprio corpo a um estado de preparação e abertura, atualizando, de forma pública, uma dimensão iniciática, em *As mãos do Epô* (Figura 2), a experiência se desdobra para o campo da instalação, onde, sobre uma base densa e brilhante de azeite de dendê, as mãos encenam, em um bailado coreografado e hipnótico, os gestos, atributos e forças que habitam o panteão iorubá. O que se revela ao percorrer essas obras, em diálogo com os saberes do artista-sacerdote, é a criação de campos de experiência nos quais matéria, gesto e imagem se tornam veículos de uma energia que age, convoca e afeta. Depois de todo esse

neutro ou isento, mas como parte de uma lógica colonial do ver, na qual os sujeitos negros, em particular os praticantes do Candomblé, são captados como objetos de interesse etnográfico. Mesmo imerso nos contextos que fotografava, Verger manteve, ainda que involuntariamente, a posição de quem registra, interpreta e publica, reforçando a distância entre o observador e o observado, entre o colonizador e o colonizado. Sua obra, nesse sentido, dá a ver o que o olhar branco não compreende, lançando essas expressões culturais em uma posição de exotismo, crítica essa que o próprio Ayrson Heráclito formula com clareza, ao denunciar o modo como certos registros do fotógrafo tornam visível o que deveria permanecer no domínio do segredo e do sagrado. A circulação pública de imagens de rituais, muitas vezes sem consentimento, é vista por diversos interlocutores como uma forma de violação, não apenas dos princípios éticos das comunidades, mas também do próprio regime simbólico que sustenta essas práticas.

percurso, é possível reconhecer, na tessitura estética proposta por Heráclito, aquilo que o próprio artista nomeia como axé em movimento.

Logo, Heráclito cria em sua arte um cosmos, convincente o suficiente, para que durante a contemplação, o público corresponda ao caráter evocativo das obras. Nesse momento, como bem observou Jorge Amado, em que se pode até desviar, mas não negar, em que a razão se curva ao *algo* percebido e abrem-se fendas na percepção comum, é o instante em que a iniciação acontece.

Eis o que se pode compreender ao fim deste estudo: a experiência da transcendência é uma possibilidade que permeia as obras de Ayrson Heráclito. O rito, criado em torno dos objetos de encantamento afrocentrados e comandado pelo artista-sacerdote, oficiante do culto, desenha o início de algo, esboçando fragmentos de uma espiritualidade, potencializando coisas e provocando no público a necessidade de recorrer a dimensões que vão além do visível. Outras vivências, em geral, podem ser explicadas sem recorrer à transcendência; aqui, porém, ela se impõe como parte da experiência. Assim, o que ocorre não é uma iniciação ao Candomblé, mas sim à arte de Heráclito, que é, em si mesma, uma expressão de deuses sem Deus.

3. NOTAS SOBRE A FIGURA LIMIAR DO ARTISTA-SACERDOTE

No texto *Esse “troço” é arte? Religiões afro-brasileiras, cultura material e crítica* (2019), o autor Roberto Conduru destaca que muitos dos acervos etnográficos hoje preservados em museus brasileiros foram formados a partir de ações policiais coercitivas. Citando a pesquisadora Angela Lühning, o artigo aponta que entre as décadas de 1920 e 1942, os objetos apreendidos em terreiros de Candomblé na Bahia, por exemplo, eram levados ao Instituto Geográfico e Histórico e referidos, com desdém, como *bugingangas* ou *troços* pelas autoridades. Ao longo do tempo, artefatos ligados às religiões afro-brasileiras, antes desprezados, passaram a ser reconhecidos por seu valor estético. Entre o final do século XIX e meados do século XX, autores como Raimundo Nina Rodrigues, Arthur Ramos e Mário Barata foram fundamentais para esse reconhecimento, ao qualificarem esses objetos rituais como obras de arte



e contribuir para sua valorização no campo acadêmico e artístico. No entanto, Conduru analisa que esses autores não trabalharam com a totalidade dos objetos produzidos ou utilizados no contexto dessas religiões, nem esgotaram criticamente as coleções formadas a partir das apreensões. Suas escolhas analíticas refletiram interesses pessoais e critérios próprios, muitas vezes guiados por categorias estéticas europeias. Segundo o autor, “seus textos parecem aquém da complexidade material daquele universo religioso e da heterogeneidade própria a essas coleções” (Conduru, 2019, p. 107). Assim, se os objetos religiosos, cooptados pela polícia e posteriormente classificados como arte, foram legitimados sob o crivo de valores estéticos europeus, cabe perguntar, a partir da crítica de Roberto Conduru, se tais classificações de fato instituíram uma arte afro-brasileira ou se apenas reiteraram o olhar colonizador que descontextualiza e estetiza o que é sagrado. Nesse sentido, até mesmo o próprio termo *arte afro-brasileira* se vê tensionado, pois carrega em sua origem os paradoxos de uma legitimação que pode não ter partido dos fundamentos e paradigmas estéticos dessas culturas¹¹.

Embora a discussão sobre o que constitui a arte afro-brasileira demande maior aprofundamento, o que este texto permite acrescentar, por ora, é que Ayrson Heráclito, enquanto artista-sacerdote, representa um ponto de inflexão em uma história que frequentemente leu os objetos afro-religiosos sob as lentes do exotismo, da etnografia ou do sagrado *outro*. Se no passado classificou-se como arte objetos que não haviam sido concebidos com essa finalidade por seus criadores e comunidades, desconsiderando os sistemas de valores próprios das religiões afro-brasileiras, com Heráclito essa lógica se inverte.

Mobilizando saberes litúrgicos e filosóficos enraizados na tradição iorubá, o artista cria obras que, desde sua concepção, já se afirmam como arte, não por mediação de critérios ocidentais, mas por sua própria escolha, fundada em princípios e cosmologias afro-diaspóricas que lhe

¹¹ O estudo acerca da arte afro-brasileira, especialmente no que diz respeito às formas como os objetos afro-religiosos são expostos em museus e interpretados sob um olhar eurocêntrico, como criticado por Roberto Conduru, excede o fôlego desta pesquisa. Ainda que se reconheça a relevância dessa abordagem, o presente trabalho se concentra em outro recorte. O foco aqui é a *cosmopercepção* presente na obra de Ayrson Heráclito, sem a pretensão de adentrar de forma sistemática os debates museológicos ou teológicos que envolvem tais objetos.

são próprias. A incorporação de termos como *oríki*, *èbó* e *transe*, articulados a categorias do campo da arte em expressões como *oríki-visual*, *èbó-arte* e *transe-poético*, evidencia que essa produção não resulta de uma simples transposição do religioso para o artístico, mas sim enquanto uma formulação estética já se constitui como arte em sua origem. Trata-se, portanto, de uma arte que nasce com intencionalidade estética e iniciática entrelaçadas, sem a necessidade de legitimação externa para ser reconhecida como tal.

Heráclito, nessa figura liminar do artista-sacerdote, não faz da arte um espaço de simulação de rituais candomblecistas, mas sim de ativação por meio da arte, onde elementos ritualísticos, como o dendê por exemplo, não são objetos rituais em si, mas portadores de memória, de energia, de axé, dentro da linguagem própria da arte contemporânea. Essa distinção é fundamental para respeitar os limites entre o que pertence à experiência religiosa e o que se abre como experiência estética, ainda que ambas possam provocar transformação, afetação e sentidos de transcendência.



REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Rogério Caetano; CARDOZO, Edson Lucas. Efeitos estéticos e estruturais da transposição da oralidade para a escrita nos oríkis de Cláudio Daniel. **FronteiraZ**. Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e Crítica Literária. São Paulo, n. 32, p. 256-273, jul. 2024. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/fronteiraz/article/view/6547>. Acesso em: 01 mar. 2025.

CAMPOS, Marcelo; MAIA, Ana Maria; MOREIRA, Marcello. **Ayrson Heráclito**: Yorùbáiano. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2022.

CONDURU, Roberto. Esse “troço” é arte? Religiões afro-brasileiras, cultura material e crítica. **MODOS**: Revista de História da Arte. Campinas, v. 3, n.3, p. 98-114, 2019. Disponível em: <https://www.publionlineiar.unicamp.br/index.php/mod/article/view/4309>. Acesso em: 12 jun. 2025.

FILHO, Adinelson Farias de Souza. **Oríkì**: memória e identidade na literatura-terreiro yorubana. Dissertação (Mestrado em Literatura e Cultura). Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2022. Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/handle/ri/38225>. Acesso em: 13 jun. 2025.

HERÁCLITO, Ayrson. **As mãos do Epô**, 2017–2021. Videoinstalação. Vídeo, 9 canais, Full HD, cor, som; loop, 2' 31". Rio de Janeiro: Prêmio Pipa, 2016. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=8YhtTksio-Y>. Acesso em: 13 jun. 2025.

HERÁCLITO, Ayrson. [Entrevista concedida a] Rafaela Maria Martins. Salvador, Bahia, 2024. 1 arquivo MP3 (1h40'). Não publicado.

HERÁCLITO, Ayrson. [Palestra] **1º Seminário de Curadoria de Arte Afro-brasileira**. FGV Arte. Rio de Janeiro, 15 mai. 2025. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=mZtbkjDjEls>. Acesso em: 14 jun. 2025.

HERÁCLITO, Ayrson. **Ayrson Heráclito** [site oficial]. Disponível em: <https://ayrsonheraclito.com/>. Acesso em: 8 fev. 2025.

HERÁCLITO, Ayrson; SANTANA, Tiganá. Floresta dos infinitos. 35ª Bienal de São Paulo: **Coreografias do Impossível**. Fotografia de Levi Fanan. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2023. Disponível em: <https://35.bienal.org.br/participante/ayrson-heraclito-e-tigana-santana/>. Acesso em: 19 jun. 2025.

LAPOUJADE, David. **As existências mínimas**. Tradução: Hortencia Lencastre. São Paulo: n-1, 2017.

PESSOA, Fernando. **Livro do desassossego**. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

SOURIAU, Étienne. **Diferentes modos de existência**. Tradução: Walter Romero Menon Júnior. São Paulo: n-1, 2021.

VELOSO, Caetano. **Minhas expectativas sobre o Brasil não são tanto a esperança. São mais a responsabilidade**. [Entrevista concedida a] Joana Oliveira. El País. São Paulo, 6. set. 2020. Disponível em: <https://brasil.elpais.com/cultura/2020-09-07/caetano-veloso-minhas-expectativas-sobre-o-brasil-nao-sao-tanto-a-esperanca-sao-mais-a-responsabilidade.html>. Acesso em: 10 fev. 2025.



Rafaela Maria Martins da Silva é doutoranda em Artes Visuais pelo PPGAV-UDESC, bolsista do programa Uniedu desde 2021, e mestre em Teoria e História das Artes Visuais pela mesma instituição (2019). Atua como arte-educadora desde 2014, com experiência nas redes estaduais de São Paulo, Mato Grosso do Sul e Santa Catarina. Desenvolve trabalhos em curadoria, mediação cultural e projetos educativos para museus e galerias. Pesquisa e publica sobre história da arte e seus desdobramentos.

E-mail: rafamariamartins@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0009-0003-3576-7754>

Lattes: <https://lattes.cnpq.br/8273534553723241>

Artigo recebido em 13.03.2025. Aceito em 10.06.2025.